

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTES

CARRERA DE ARTES VISUALES

DISERTACION PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

INVESTIGACIÓN DEL LÍMITE ENTRE LA FOTOGRAFÍA DE FICCIÓN Y LA FOTOGRAFÍA

DOCUMENTAL: UNA METODOLOGÍA PARTICIPATIVA ENTRE DOCUMENTADOR Y

DOCUMENTADO.

DIRECTOR DE TESIS: GONZALO M. VARGAS M.

JONATHAN ALEXANDER ALCOCER CALDERÓN

QUITO, 2016

CUADRO DE CONTENIDOS

RESUMEN.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I.....	5
1.1 FOTOGRAFIA DOCUMENTAL – FOTOGRAFIA FICCIÓN.....	6
1.2 PUESTA EN ESCENA UNA APROXIMACIÓN A LA TEORÍA	19
1.3 RITUAL COTIDIANO.....	22
1.4 RETRATO.....	27
CAPÍTULO II – METODOLOGÍA.....	31
2.1 VOLUNTARIOS.....	31
2.2 DESARROLLO DE UNA METODOLOGÍA PARTICIPATIVA.....	33
2.3 DIÁLOGOS.....	41
2.4 PUESTA EN ESCENA.....	42
CAPÍTULO III.....	44
3.1 EXPOSICIÓN.....	44
3.2 MONTAJE.....	44
CAPÍTULO IV.....	51
4.1 CONCLUSIONES.....	51
BIBLIOGRAFÍA.....	55

RESUMEN

Esta investigación propone encontrar una metodología que explore el cotidiano de las personas a través de la generación de documentos que las relacionen consigo mismas.

La metodología explora el cotidiano, basada en la convivencia y el diálogo con las personas que servirán de sujetos de investigación. Los datos recabados se organizarán y servirán para crear visualidades que dialoguen y discutan en conjunto con el documentado.

Estas visualidades combinan conceptos tales como la fotografía documental y la puesta en escena, considerando siempre presente la cotidianidad como un ritual en la vida de las personas.

INTRODUCCIÓN

La fotografía desde sus inicios se ha visto envuelta en diversas y fuertes discusiones, debido tanto a la técnica en sí como a los conceptos que han estado detrás de ella. Estas discusiones han llevado a la división de la técnica fotográfica basada en el uso final que esta obtiene. Por ejemplo, en el caso puntual en el que la fotografía se utilice como método de información o transmisión de sucesos, la fotografía se ha denominado como documental, mientras que en el caso del entretenimiento, y creación de historias apartadas de la realidad, se ha denominado como fotografía de ficción.

Los diferentes fotógrafos y artistas han trabajado dentro de estas divisiones, y cada uno de ellos ha sabido utilizarlas de la mejor forma para transmitir lo que se ha necesitado, o se ha querido decir.

Dentro del arte, la fotografía ha incurrido tanto en el ámbito de lo documental como de la ficción, permitiendo a los diferentes autores utilizar distintos tipos de metodologías para conseguir plasmar su pensamiento o posición.

En este caso, la presente tesis plantea explorar el límite que existe entre la fotografía documental y la fotografía de ficción, mediante la propuesta de una metodología, que incurra en el cotidiano de diversos sujetos, los cuales tendrán la capacidad de intervenir y participar en los diferentes pasos de la producción fotográfica.

Para explorar el límite entre una y otra fotografía, la metodología plantea el uso de técnicas y métodos de ambos tipo de fotografía. Considerando la fotografía como objeto a ser discutido, el resultado visible de la fotografía son las fotografías de los sujetos de investigación.

La metodología constó de cuatro pasos que fueron puestos a prueba en nueve sujetos, seleccionados al azar y divididos en dos grupos: cuatro personas calificadas como conocidas, que fueron amigos o familiares, y cinco personas desconocidas.

El desarrollo de la metodología concluye en una propuesta expositiva llamada “En un punto de sus vidas”. Esta propuesta plantea que el espectador se cuestione la posición y el lugar de los diferentes tipos de fotografía y la relación que esta genera con los sujetos de investigación.

CAPÍTULO I

En el capítulo primero se abordarán los conceptos previos que serán utilizados en la metodología a desarrollarse en el segundo capítulo, teniendo en cuenta la relación que estos generan con el campo de las artes visuales. Para comprender completamente la metodología se ha escogido profundizar en cinco conceptos claves que se interrelacionan entre ellos para dar cabida a la metodología a desarrollarse: Fotografía documental, fotografía ficción, puesta en escena, ritual cotidiano y retrato

1.1 FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL – FOTOGRAFÍA FICCIÓN.

¿Qué es la fotografía documental?

Antes de responder esta pregunta cabe aclarar lo que es un documento. “Un documento es, por definición, un objeto desprovisto de valor artístico. Desprovisto de o despojado de, según sí haya tenido o no alguna vez un tal valor. Pero es una de las dos cosas: se trata o de documentos etnográficos o de obras de arte.” (Hollier, 1991, pág. 8) Entonces planteamos a un documento como tan solo un objeto de referencia.

Para volver a responder la pregunta inicial se puede establecer como punto de partida la definición de la enciclopedia publicada en 1984 por el Internacional Center of Photography de Nueva York, donde “se consideran fotografías documentales aquellas en las que los sucesos frente a la cámara han sido alterados lo menos posible en comparación con lo que hubiesen sido de no haber estado presente el fotógrafo”. (Jiménez, 2008, pág. 183)

Según la enciclopedia publicada por el Internacional Center of Photography, el trabajo del fotógrafo documental se reduce esencialmente a la acción de apretar el botón disparador, sin que intervenga ningún otro tipo de cambio que sustraiga o añada detalles a la fotografía. Esto conlleva a que mediante la simplificación de la tarea, según Parejo Jiménez, se obtenga como resultado un “registro puro” (Jiménez, 2008, pág. 183). Pero no necesariamente la fotografía documental, puede ser considerada como un

documento. "La fotografía como documento es a la vez documento y fotografía, es el resultado de una paradoja." (Troya, 2009, pág. 125) La fotografía es tanto un objeto como una representación y es esto último lo que lleva a Troya a considerar esta paradoja.

En un inicio la fotografía documental se basó en dos aspectos esenciales que la determinaban como tal. Por un lado, el lenguaje, los diferentes estereotipos generados por los propios fotógrafos para captar un "registro puro" y encubrir la presencia del fotógrafo, y por otro lado su presencia ineludible como documentador, pero teniendo en cuenta su no intervención en la toma. "El documento fotográfico ideal no parecería tener ni autor ni arte. Sin embargo, claro, las fotografías, aunque sean tan verosímiles, son abstracciones; su información es selectiva e incompleta" (Baltz, 1995, pág. 20). Así, de una manera o de otra, la fotografía parecía generar una paradoja eterna entre la verosimilitud a la cual esta pretendía y la presencia de un autor que la realizaba.

Conscientes de esto, muchos documentalistas discrepan de los diferentes métodos que se pueden utilizar para capturar una imagen lo más objetiva posible. Tal es el caso de Henri Cartier-Bresson, que opta por capturar lo que él denomina "El momento decisivo"¹. Como podemos observar en las imágenes de Gare Saint Lazare (Ver Fig. 1) y The great leap forward (Ver Fig. 2) la intención del fotógrafo era capturar momentos que sean expresivos con la acción que estaba aconteciendo, sin él intervenir en el suceso. En este caso el

¹ Cartier-Bresson consideraba que mediante la fotografía se podía capturar la verdad, ese instante él lo llamaba El momento decisivo. "Ante todo, yo deseaba captar, en el cuadro de una sola foto, la esencia misma de una situación cuyo proceso se desarrollaba ante mi mirada" (Cartier-Bresson, 1982, no paginado)

fotógrafo se volvía un simple espectador cuyo trabajo era registrar el suceso en el momento exacto.



Fig. 1. Cartier-Bresson H. (1932). Gare Saint Lazare.[Fotografía]. Recuperado de <http://www.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDI9CNRQ.html>



Fig. 2. Cartier-Bresson H. (1958). The "Great Leap Forward" [Fotografía]. Recuperado de <http://www.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDIN1E5S.html>

Así también podemos tomar como ejemplo a miembros fundacionales de distintas agencias fotográficas, como Raymond Depardon, David Burnett, Francois Hers, entre otros. Es importante mencionar que en muchas de las agencias fotográficas la posición de sus fundadores se cimienta en una formula básica, “Cubrirlo todo” (Soulages, 2005, pág. 38) y de la forma más objetiva posible.



Fig. 3. Depardon R. (1978). Members of the FROLINAT [Fotografía]. Recuperado de <http://www.magnumphotos.com/Asset/-2S5RYDZJ60NG.html>



Fig. 4. Burnett D. (1979). Ayatollah Khomeini, spiritual leader of the Iran Revolution [Fotografía].
Recuperado de <http://www.davidburnett.com/gallery.html?gallery=Classics%2c+Old+%26+New&folio=Galleries&vimeoUse%3FvimeoAlbumID=#/12>

Como podemos observar a través de los dos aspectos esenciales mencionados anteriormente (El registro puro sin alteraciones y el encubrir la presencia del autor) podemos notar una derivación de técnicas para conseguir entrar en el campo de lo documental. De esta forma se puede hablar más de un estilo que de un documento literal. Para Oliver Lugon “Sería cuestión, en el estilo documental, de imágenes neutras, frontales y sistematizadas, de una tendencia a la presentación en serie, de preferencias temáticas y de un retorno a los géneros tradicionales de la historia de la fotografía (retrato, por ejemplo).” (Lugon, 2016, pág. 14) Entonces se puede entender a la fotografía documental más como un estilo que como una práctica en donde cada autor habla según su punto de vista, manejando una mimesis estética que se asemeja a los documentos fotográficos. En este caso, según Troya sería erróneo considerar que “La fotografía es un registro fiel de lo real” (Troya, 2009, pág. 131) y así la fotografía documental tendría más relación con el arte que con el documento como tal, debido a que el autor imprime su particular punto de vista sobre la toma, claro, sin dejar de lado que cada autor posee un único tipo de investigación y acercamiento que reside detrás de sus fotografías.

Por ejemplo, “Sebastiao Salgado cree que la fotografía documental no debe fundamentarse en la espontaneidad, sino en el conocimiento de aquello que se va a retratar” (Jiménez, 2008, pág. 184). En otras palabras, Salgado sostiene que para obtener una imagen lo más cercana a la realidad hay que integrarse plenamente en las acciones y el contexto.

Pero hablar de Salgado, también es topar el debate, de fotografía artística y fotografía antropológica. “Al parecer la diferencia entre una imagen fotográfica artística y una antropológica reside más en los contextos de exhibición, en las estrategias de legitimación y espacios discursivos que en otras cualidades inherentes a la imagen.” (Troya, 2009, pág. 131) Dicho de otra manera la interpretación de una fotografía tiene mucho que ver con los métodos tanto de obtención de la imagen como de exhibición.



Fig. 5. Salgado S. (1986). Workers [Fotografía]. Recuperado de <http://www.amazonasimages.com/travaux-main-homme>

Volviendo a el caso de Salgado, sus fotografías son obtenidas por lo que en antropología se conoce como observación participante, según Guber “La observación participante consiste en dos actividades principales: observar sistemática y controladamente todo aquello que acontece en torno del investigador, se tome parte o no de las actividades en cualquier grado que sea, y participar, tomando parte en actividades que realizan los

miembros de la población en estudio o una parte de ella.” (Guber, 2004, pág. 109)

Entonces Salgado mantiene un proceso de relación con las personas de los lugares que esta investigando, ganando cierto grado de confianza lo cual le permite realizar las fotografías sin que su presencia afecte de gran forma a las acciones que está registrando (Ver Fig. 5). Pero también debemos tener en cuenta los métodos de exhibición que sus imágenes han tenido, por un lado son utilizadas como reportajes y documentos de los lugares que él ha investigado, es decir son usadas antropológicamente, y por otro también son presentadas en galerías y museos, acercándose a los montajes de la fotografía artística. Considerando esto, la fotografía de Salgado discurriría tanto entre el ámbito de lo documental, como del arte, en donde hay que tener en cuenta el punto de vista del artista, tanto como su moral en el momento de presentar la realidad que nos intenta mostrar, finalmente mencionando a Evans:

¿Documental? Tenemos aquí un término muy rebuscado y mentiroso. Y no muy claro (...). El término debería ser estilo documental (*documentary style*). Un ejemplo de documento literal sería la fotografía policial de un crimen. Un documento tiene una utilidad, mientras que el arte es realmente inútil. De este modo, el arte no es nunca un documento, pero puede adoptar el estilo de éste. A veces se caracteriza mi trabajo como el de "fotografía documental", pero ello supone el conocimiento sutil de la distinción que acabo de hacer, y que es más bien nueva. Podemos operar sobre esta definición y tomar un placer malsano en des- pistar. A menudo, hago una cosa mientras creen que hago otra. (Evans, 1971, pág. 18)

Hasta cierto punto, todo este tipo de técnicas y metodologías funcionan como un tipo de intervención en la imagen. Pueda que no cambie gráficamente al añadirle o quitarle algún elemento, pero se puede estar cambiando la relación y el contenido, inclusive lo que expresa la imagen final. Pero de igual forma, cabe también rescatar el trabajo investigativo de muchos de los fotógrafos en el momento de realizar reportajes y

documentales, es por eso que, y tomando las palabras del fotógrafo Eugene Smith, el fotógrafo debe ser honesto a la hora de afirmar qué tan real es la realidad que sus imágenes presentan.

Así la fotografía documental maneja un discurso discutido desde casi sus inicios en relación a la verosimilitud de sus imágenes y de lo que esta intenta documentar, así como los mecanismos que utiliza con este fin. La figura del fotógrafo ha alterado los diferentes contextos y comportamientos de los sujetos. Sin importar que tanta familiaridad este posea con el espacio de trabajo, aun permanecerá latente algún cambio entre la realidad tal y como es y la que se presenta junto al extraño de la cámara.



Fig. 6. Smith W.E. (1948) Country Doctor [Fotografía]. Recuperado de <http://time.com/3456085/w-eugene-smiths-landmark-photo-essay-country-doctor>

Dentro de este movimiento de documentalistas también tenemos el caso de Robert Capa, conocido por sus fotografías de guerra. Tomaremos como caso particular la fotografía *Death of a Loyalist Soldier* (Ver Fig. 7) para topar un ámbito donde los límites fotografía documental pueden empezar a volverse difusos.

El momento trágico en que un hombre pasa de la vida a la muerte en el campo cordobés, también pendía de un hilo, y parece que ese hilo se cortó al contrastar los documentos y las noticias de ese día en el cerro Muriano: nadie cayó abatido el 5 de septiembre y nadie capturó con una cámara el tránsito icónico y cruel de un balazo en el pecho. (Rubio, 2014, pág. 27)



Fig. 7. Capa R. (1936). *Death of a Loyalist Soldier* [Fotografía]. Recuperado de <http://lens.blogs.nytimes.com/2013/10/22/finding-a-fearless-photographers-voice>

Según Rubio, la fotografía realizada por Capa, no fue una fotografía realizada el día en el que sucedía la guerra civil, ni mucho menos fue realizada a una persona que estaba muriendo en ese instante. En teoría estos hechos expuestos velarían la verosimilitud de la imagen y la alejarían de los principios de la fotografía documental. Pero también hay que

tomar en cuenta que en este caso la fotografía puede funcionar mas que como un documento de veracidad, como un documento de ilustración. Es decir, el conflicto era real, la gente muerta era real, inclusive el lugar, pero la persona que observamos nunca murió el día de la guerra, la puesta en escena que nos presenta la fotografía era tan solo una dramatización, una fotografía basada en lo real cuyo final fue llevado al ámbito de la ficción. En este caso particular nos enfrentamos a un tipo de fotografía que se podría clasificar dentro del género de la docuficción.

En el caso de la docuficción, nos vemos envueltos, en un terreno que se encuentra a medio camino entre lo documental y la ficción, como menciona Rubio en relación al libro *Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual* la docuficción puede ser “entendida como un modo representativo que supera barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Rubio, 2012, pág. 187) Entonces, se puede decir que este género se basa en conceptos e investigaciones verídicas, pero son presentadas introduciendo elementos o situaciones ficticias, cabe señalar que esto funciona también de manera inversa.

Volviendo a la fotografía de Capa, se puede pensar que fue el uso el que le dio su aura de realidad y de documental “el miliciano del Cerro Muriano, si bien fingía la muerte en maniobras militares, se ha convertido en el icono del conflicto bélico español y ha trascendido su significado por encima de la mera superficie de su imagen” (Rubio, 2014, pág. 28) Como resultado de esto podemos decir que no podemos definir un momento en el cual la fotografía incurrió en ámbito de lo ficticio, considerando que desde un principio

la técnica como tal tiene la capacidad de modificar de una forma u otra la percepción de la realidad. Aunque no podemos dejar de lado que muchas de las imágenes no pueden ser leídas sin contexto, lo cual daría la errónea percepción de que el cien por ciento de las fotografías son completamente ficticias o completamente documentales.

Para tener una breve introducción al campo de lo ficticio de la fotografía podemos considerar la definición de la Real Academia de la Lengua Española en donde define a ficción como: Invención, cosa fingida; y considerando la primera definición de la fotografía documental de la enciclopedia publicada por el Internacional Center of Photography en 1984 expuesta anteriormente, podríamos decir que en teoría la fotografía ficción es en esencia cualquier fotografía modificada ya sea técnicamente o durante el ejercicio de la misma para afectar el resultado final de la imagen. Así mencionando a Almena:

La ficción, como manipulación, falsificación o alejamiento de la realidad, estuvo presente como concepto y como factor de creación en la fotografía desde sus orígenes, en diversas manifestaciones fotográficas y con diferentes usos y funciones que exceden el mundo de la fotografía como arte (prácticas sociales como los tableaux vivants y otras escenificaciones domesticas; religiosas, como los exvotos; políticas; comerciales; etc.). (Almena, 2009, pág. 2)



Fig. 8. Rejlander O. (1857). The two ways of life² [Fotografía]. Recuperado de http://csmt.uchicago.edu/glossary2004/tableaux_vivants.htm

En el caso específico de los *tableaux vivants* (Ver Fig. 8), se consideran como prácticas que dan inicio al ámbito de la fotografía como entretenimiento. En este tipo de fotografía el grado de ficción que contenían dependía de lo que se deseaba representar, es decir, los temas abarcaban desde historias que posteriormente se podrían convertir en obras literarias, hasta simplemente fomentar las apariencias que una familia quería dejar ver de sí misma o dramatizar alguna escena del pasado. Pero hay que mencionar que los estudios de este tipo de fotografía se ha visto rezagados, debido al interés por parte de los historiadores en concentrarse en la fotografía como un documento de la realidad, volviendo a Almena:

Tradicionalmente, los historiadores de la fotografía no han prestado demasiada atención a la mayoría de estas manifestaciones, considerándolas en muchos casos meros entretenimientos, y obviando su análisis en la historia general de la fotografía, publicando ocasionalmente alguna imagen aislada, con un carácter casi anecdótico. (Almena, 2009, pág. 3)

² Esta fotografía representa a un sabio conduciendo a dos jóvenes hacia la hombría. El uno va en camino hacia la virtud, el otro hacia el vicio.

Esto quiere decir que la manera en como la fotografía es considerada socialmente viene dada por la forma en como los historiadores de la fotografía la han decidido documentar y analizar. Por tanto los conceptos de fotografía ficción vienen dados a partir del estudio de la fotografía como documento de la realidad.

De esta forma los fotógrafos pensaban que era necesario “enfrentarse a la estética clásica de la fotografía, que estaba excesiva y absolutamente arraigada en la idea de los hechos” (Wall, 2007, pág. 22) Y como respuesta a esto algunos fotógrafos y artistas han visto la necesidad de confrontar las posiciones entre fotografía documental y fotografía ficción. Tal es el caso de Jeff Wall (Ver Fig. 9).



Fig. 9. Wall J. (1982). Mimic [Fotografía Cinematográfica]. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/room-guide/jeff-wall-room-3>

Según Wall, la manera en la cual él podía solucionar el conflicto entre ambas posiciones “fue realizar fotografías que pusieran el imperativo fáctico en suspensión pero que, a la vez, implicaran al espectador con los hechos.” (Wall, 2007, pág. 23) Es decir, él juega con el estilo que puede llegar a adquirir la fotografía documental, pero poniendo en duda la veracidad de los hechos que se observan en la imagen final. En otras palabras ponían en duda el pacto de veracidad hacia la fotografía documental, como lo mencionaría Fontcuberta en *El Beso de Judas* (Fontcuberta, 1997, pág. 17).

Para concluir se puede decir que gran parte de la fotografía se encuentra en un estado de hibridación constante, entre la fotografía documental y la fotografía ficción. Ambas posiciones se filtran de la una a la otra y ninguna poseerá una pureza en la realidad que intenta representar. Esto es debido tanto a la parte técnica de la fotográfica como tal, como a la parte humana y moral que siempre va a estar presente detrás de la realización de cada imagen.

1.2 PUESTA EN ESCENA UNA APROXIMACIÓN A LA TEORÍA

Para obtener una introducción a la puesta en escena se tomó en cuenta el concepto generado desde el teatro que propone que: “La puesta en escena es la realización concreta, sobre el escenario, de una obra dramática, según un proyecto particular de dirección, con una escenografía, una iluminación, (...), una gestualidad, interpretación (...), diseñados específicamente para ella en un momento dado” (Almela, 2000, pág. 119). Esta definición puede ser también aplicada dentro del marco de la fotografía considerando

que el desarrollo de una obra dramática es similar al desarrollo y actuación de los fotografiados dentro de una sesión fotográfica.



Fig. 10. Dubotzki P. (1917). Dr Max Herz rehearses Minna von Barnhelm at Trial Bay [Fotografía]. Recuperado de <https://www.arts.unsw.edu.au/newsroom/opinion/german-experience-in-australia-during-ww1-damaged-road-to-multiculturalism>

En la fotografía, las puestas en escena se iniciaron con prácticas que tenían como objetivo una representación alejada de la documental. En un inicio se utilizaban códigos estéticos propios de la pintura, pero según como iba avanzando el proceso técnico y se facilitaba la obtención de imágenes, estos códigos se fueron convirtiendo en propios de la fotografía, con el fin de elevar la fotografía al mismo nivel de la pintura de ese entonces, así como menciona López, “No es difícil encontrar en el retrato del último tercio del siglo XIX a modelos disfrazados, representando escenas literarias o mitológicas en un intento de elevar lo que era un mero proceso químico a la categoría de arte.” (López, 2008, pág. 2) De esta forma, en la medida en la que se volvía más asequible el retrato fotográfico, la demanda de puestas en escena incrementaba. Las familias ya no solo deseaban retratarse

fotográficamente como un símbolo de estatus social, sino también a través de este medio se daba a conocer como ellos querían que las personas los vieran.

Según el avance de la fotografía, era más fácil acceder a medios fotográficos, lo que facilitaba también el registro de actividades diarias de las familias. "En 1888, la revolución Kodak pone la fotografía al alcance de todo el mundo. El fotógrafo, profesional o amateur, se encuentra liberado de un pesado equipo y la tendencia a ofrecer cámaras cada vez más pequeñas y manejables les pone en disposición de acceder a temas que estaban fuera de su alcance." (López, 2008, pág. 3) Ya no era necesario buscar un fotógrafo profesional para ser retratado, y las familias podían registrar lo que ellos consideraban relevante.

Al mismo tiempo, hay que mencionar los diferentes usos sociales con los que la fotografía se fue cargando, una vez que la técnica se socializó y dejó de servir tan solo a clases privilegiadas. Entonces mencionando a Bourdieu "El hecho de tomar fotografías, de conservarlas o de mirarlas puede aportar satisfacciones en cinco campos: la protección contra el paso del tiempo, la comunicación con los demás y la expresión de sentimientos, la realización de uno mismo, el prestigio social, la distracción o la evasión" (Bourdieu, 2003, pág. 52) Por consiguiente podemos decir que la fotografía y gran parte de sus técnicas pasaron al servicio de la sociedad donde desempeñaba diversas funciones. Por lo tanto, la persona común pasaba a convertirse en fotógrafo.

Dentro de esta tradición generada a partir de la revolución Kodak, se puede teorizar que las puestas en escena ampliaron su espectro. Es decir, a la vez que había fotógrafos que ocuparon esta revolución para poder “ver sin ser vistos” (López, 2008, pág. 3) debido al nuevo tamaño portable de las cámaras, también había quienes podían solicitar poses y gestos de sus seres cercanos fácilmente, ya no hacía falta un elaborado y trabajoso proceso de visitar a un fotógrafo profesional; la puesta en escena se convirtió en algo que podía ser dialogado. Volviendo a Bourdieu, “Más de dos tercios de los fotógrafos son aficionados que practican la fotografía eventualmente, en reuniones familiares o de amigos, o bien durante las vacaciones.” (Bourdieu, 2003, pág. 57) Los fotógrafos que ahora eran las personas comunes, podían solicitar poses o gestos específicos a sus fotografiados, llevándolos de manera inconsciente hacia una fotografía que rozaba la ficción, en donde la solicitud y a veces la cercanía que los unen ocultan la puesta en escena a la cual los someten. Pero la realidad es más compleja, no se puede decir que todo es una puesta en escena y que todo es ficción, ya que habría que comprender el contexto y las intenciones detrás de las fotografías que el dueño de la cámara solicita.

1.3 RITUAL COTIDIANO

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, se define cotidiano como un adjetivo proveniente del adjetivo diario, el cual a su vez es definido como “Relación histórica de lo que ha ido sucediendo por días, o día por día.” (Real Academia Española, 2012)

Cada persona posee pequeños actos cotidianos que desarrolla día a día sin darse cuenta o reparar demasiado en cómo o por qué se desarrollan. “En la vida cotidiana es donde se concretan las acciones más espontáneas y significativas de los seres humanos en busca de la realización de sus deseos y el desarrollo de la autonomía personal” (Perez, 2009, pág. 163) Esta concertación de acciones significativas en el cotidiano nos va acercando a lo ritual, a eso sagrado que existe en la vida diaria.

Según Durkheim los ritos funcionan a partir de una dualidad entre lo sagrado y lo profano, y esto se traduciría según sus palabras en “representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas y las relaciones que aquéllas sostienen entre sí y con las cosas profanas (...) los ritos son las reglas de conducta que prescriben cómo debe comportarse el hombre con las cosas sagradas” (Cuisenier, 1989, pág. 24) En base a esta teoría de Durkheim, Jean Cuisenier sostiene que además de su función religiosa, el rito también posee una función social. “Los ritos cumplen también una función latente: estrechan los lazos que unen los individuos a la sociedad...” (Cuisenier, 1989, pág. 25)

Entonces, los humanos nos acostumbramos a los ritos, y los utilizamos como una forma de conllevar la vida cotidiana, esto nos lleva al rito cotidiano. Como dice Cuisenier en relación a Strauss, “El ritual recurre constantemente a dos procedimientos, por una parte el troceado, por otra parte la repetición.” (Cuisenier, 1989, pág. 25) El rito cotidiano es la repetición ilimitada y muchas veces irracional de las acciones que nos van formando cada día. Así “Al dividir en operaciones que detallan al infinito y repite sin cansarse, el ritual experimenta un remiendo minucioso, tapa intersticios y alimenta así la ilusión de que es

posible progresar contra el sentido del mito, rehacer lo continuo a partir de lo discontinuo.” (Cuisenier, 1989, pág. 25) En otras palabras, los rituales cotidianos nos van construyendo, en la medida en la que los repetimos de manera ilimitada.

Así, dentro de la cotidianidad entran un sinnúmero de factores que intervienen en el comportamiento de una persona. Podemos tomar como ejemplo a la obra *Douleur exquise* (Ver Fig. 11) de la fotógrafa francesa Sophie Calle. En esta obra calle fotografía objetos que mira todos los días, que ella considera efímeros y los va relacionando con las historias que ella compila de las personas con quienes habla.

Dolor exquisito se despliega en tres partes: la primera consiste en la exhibición de noventa y dos fotografías y algunos objetos efímeros que recuerdan cada uno de los días del viaje que precedieron a la ruptura. La segunda parte es una reconstrucción tridimensional de la habitación 261 del hotel Imperial, el sitio de la tragedia amorosa; y en la tercera parte aparecen las narrativas ajenas que dan lugar al exorcismo o la catarsis.(...) (Torres, 2012, no paginado)

Entonces, ampliando un poco el concepto de cotidianidad, técnicamente se puede considerar cotidiano a cualquier lugar, objeto o persona con la que se genere una relación constante.



Fig. 11. Calle S. (2003). Douleur exquise – Après la douleur, 1984-2003, Vue de l'exposition M'as-tu-vue au Centre Georges Pompidou [Fotografía]. Recuperado de <http://arttattler.com/commentarysophiecalles.html>

De esta forma llegamos a las puestas en escena cotidianas, estas se fundamentan en los rituales cotidianos, en la reproducción maquinal de acciones que van construyendo a la persona de manera constante en la medida en la que la repetición lo permite.

Ser consciente de las puestas en escena a las cuales nos enfrentamos cotidianamente tiene que ver en cómo las personas nos observan y cómo nosotros queremos ser observados por las personas. Para desarrollar este aspecto podemos mencionar a Erving Goffman, él plantea que el cotidiano de las personas es una construcción colectiva, determinada por las interacciones de los sujetos que lo habitan, así, “La información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada.” (Goffman, 1959, pág. 3). Las puestas en escena cotidianas, son involuntarias y también colaboran para la socialización entre sujetos, es decir, y volviendo a las palabras de

Goffman, el cotidiano es construido colectivamente y nos sirve para tanto para socializar como para cumplir objetivos colectivos. De esta forma y continuando con Goffman (Goffman, 1959, pág. 4), vivimos por inferencia, cada una de las acciones que realizamos y comportamientos que tomamos vienen determinados de antemano por el contexto y los sujetos al que nos enfrentamos.

El darnos cuenta de estas puestas en escena a través del análisis de la cotidianidad, cambia la manera en como las personas se observan a sí mismas, pero también la forma en que otras personas lo hacen. En teoría mientras mayor sea la cantidad de información que una persona posea sobre sí misma, sobre los sujetos y el contexto sería más sencillo, para esta persona, actuar adecuadamente con un fin determinado. Por ejemplo, alguien podría actuar de una forma ajena a sí mismo, con el objetivo de ganar el favor de alguien, que sabe que responderá a ese tipo de actuación.

El ritual cotidiano está sumamente ligado a las puestas en escena, a la generación permanente de acciones que nos van construyendo, operaciones a las que nos sometemos diariamente para generar una sensación de sentido a nuestras acciones. A través de la fotografía documental se puede registrar estas puestas en escena y en conjunto con el diálogo se puede generar conocimiento de las mismas en la persona documentada, modificando así la manera en como esta se percibe a sí misma.

De esta forma se puede utilizar tanto los conceptos de fotografía documental, representación, puesta en escena y cotidianidad, para crear una metodología que genere

autorreflexión en las personas, haciendo notar la constante presencia de lo ficticio, que se genera a partir de la tergiversación de la realidad en la medida en los sujetos se conocen a si mismos, y la fotografía se piensa como alterada por los comportamientos modificados que produce el autoconocimiento, de esta manera apartándose de lo que sería un registro puro.

1.4 RETRATO

En un inicio la fotografía empezó como un inmediato reemplazo para las representaciones pictóricas, principalmente con los retratos. “Pensemos que la primera función que asumió la fotografía fue la representación de personas por medio del retrato artístico y la representación del Otro en la fotografía antropométrica.” (Vargas, 2015, pág. 31) El retrato se convirtió de esta forma en uno de los principales géneros y usos que se le daría a la fotografía.

La invención por parte de Disderdi de la *carte-de-visite* (1854) ayudó a fomentar el uso de la fotografía como técnica ideal para capturar la mayor cantidad de detalles de un retratado. De esta forma mencionando a Berger en su libro *Sobre las propiedades del retrato fotográfico* “La fotografía sustituyó a la pintura, al tiempo que elevaba los estándares respecto a la cantidad de información que debería incluir el retrato” (Berger, 2006, pág. 22) Los estándares del retrato se ampliaron debido a que la fotografía resultaba, según Berger, más informativa, fiel con la realidad y revelaba más información de la persona retratada. Cabe mencionar que también influyó en esta concepción el

hecho de que la fotografía se fundamentaba en una técnica en su mayor parte mecánica, a diferencia de la pintura, la cual dependía de un mayor número de decisiones humanas.

Sin embargo, también debemos considerar la posición del fotógrafo, como un ente que toma decisiones al momento de la realización de un retrato. Esta posición tuvo su época de conflicto debido al aura que intentaban imprimir sobre la pintura algunos artistas y mecenas para evitar la pérdida de valor como técnica de representación de la realidad, debate que ya menciona Berger traduciendo la percepción de la época con respecto a la fotografía “Solo un hombre podía interpretar el alma de una persona retratada; una máquina (la cámara) nunca podría hacerlo.” (Berger, 2006, pág. 20) Esto desestima el papel interpretativo del fotógrafo, a la vez que concede a la pintura un aura de superioridad, dándole la capacidad de capturar la psicología de las personas.

Por consiguiente, podemos decir que el fotógrafo, aunque se apegue a cánones de representación de retratos y estéticas que desee la persona a ser retratada, ante todo imprime y captura en base a su visión de las cosas, como menciona Bal en relación a la mirada, esta “se encuentra inherentemente encuadrada, delimitada y cargada de afectos” (Bal, 2004, pág. 7)

Entonces, los retratos fotográficos son creados bajo la mirada conjunta tanto de fotógrafo como de modelo. Ya que incluso aunque el fotógrafo sea contratado para retratar a cierta persona, se denotará en el producto final sus influencias y contextos del cual su mirada se ve afectada. Esto se aplica también de manera inversa, es decir, aunque un fotógrafo

contrate a un modelo, el modelo denotará en su pose y gesto la influencias de cómo se ve a sí mismo y la estética que desea que el fotógrafo capture. Como diría Berger “Cada modo de individualidad está hoy relacionado con la totalidad del mundo” (Berger, 2006, pág. 32) Por consiguiente, se puede decir, que tanto como fotógrafo como modelo se ven envueltos en el proceso de creación fotográfica, en donde las perspectivas de ambos se imprimirán en el resultado final.

Por otro lado, también debemos considerar el retrato como una huella, y como menciona Dubois “la fotografía, antes de cualquier otra consideración representativa, incluso antes de ser una ‘imagen’ que reproduce las apariencias de un objeto, una persona o un espectáculo del mundo, ante todo, y esencialmente, es del orden de la huella, de la traza, de la marca y del depósito” (Dubois, 2008, pág. 55) De ahí podemos decir que un retrato es una huella de un punto de la vida de una persona, atravesado por las miradas tanto de fotógrafo como de retratado y de los diferentes contextos y estéticas que en ellos influyen.

Para terminar, podemos reflexionar en cuanto a la postura que Jean-Luc Nancy sostiene en cuanto al retrato. “El retrato verdadero se concentra en aquello que los historiadores del arte han ubicado bajo la categoría del «retrato autónomo», donde el personaje representado no ejecuta ninguna acción ni muestra expresión alguna que aparte el interés de su persona misma” (Nancy, 2006, pág. 14) Entonces, se puede entender que para la persona retratada, la única manera de representarse enteramente en un retrato, es pensarse a sí misma mientras se realiza el retrato. Así como menciona Nancy el sujeto

no realizaría una acción específica, ni una expresión, sino que demostraría su interés hacia sí misma.

Asimismo, Nancy menciona, que cada elemento que se encuentre dentro de la composición del retrato deba hacer alusión a la figura retratada. “Lo que la rodea, si algo la rodea, debe supeditarse estrictamente a su pura y simple posición para si. Un si en si y para si, tal es la tarea única y exclusiva del retrato:” (Nancy, 2006, pág. 17) De esta forma, cada elemento incorporado ayudaría a comprender y ampliar el conocimiento previo sobre el sujeto que es retratado.

En conclusión, los retratos se verán afectados por las respectivas miradas, tanto de fotógrafo como de fotografiado, pero a su vez, cada elemento extra que se añada a la composición también afectará la mirada que el espectador posea del sujeto retratado. De esta forma, se puede dar a conocer una visión lo más objetiva de la persona retratada o bien generar una visión ficcionada, donde cada elemento ha sido seleccionado deliberadamente, no acorde a la representación de la persona retratada.

Para concluir el primer capítulo, cabe mencionar que todos los temas tratados anteriormente serán implementados dentro de la metodología, mediante una práctica fotográfica en donde se tome en cuenta, tanto la parte ficcional como documental de la técnica. También se intenta denotar, la participación tanto de fotógrafo como de fotografiados y cómo mediante la exploración del cotidiano, la puesta en escena y el

retrato, se puede conseguir una tergiversación de la realidad, en donde la fotografía resultante funcione tanto como fotografía documental como ficción.

CAPÍTULO II - METODOLOGÍA

La metodología que se presenta a continuación proviene del desarrollo de los temas tratados en el primer capítulo. Esta metodología se aplica en base a la fotografía como proceso documental, y en pensar cómo mediante diálogos y puestas en escena esta puede ir alterando sus resultados, llevándola a filtrarse en el ámbito de la ficción. De igual forma, se toma en cuenta la indagación, documentación, y socialización de los ritos cotidianos de las personas como factores que transforman la percepción de sí mismas lo que al final conllevaría en una modificación de las fotografías que se pueden obtener.

La metodología inició su desarrollo a partir de febrero de 2015 y culminó en mayo de 2016 con una exposición de las fotografías obtenidas.

2.1 VOLUNTARIOS

En una primera instancia, se seleccionó a cinco personas entre amigos y familiares para la primera parte del proyecto, debido a la cercanía y previo conocimiento que se tiene de estas personas. Esto facilitó el acercamiento a las mismas, así como también la solicitud de diversas actividades a llevarse a cabo para el desarrollo del proyecto como tal.

En una segunda instancia, se seleccionaron al azar a cuatro personas desconocidas. Esto se debe a que al contrario de los amigos y familiares, con ellas no se tenía ningún grado de confianza, modificando así la manera en cómo se llevaron a cabo los diversos ejercicios a fin de llegar a un diálogo.

Ambos grupos de personas fueron sometidos a la misma metodología. El objetivo de enfrentar a ambos al mismo proceso, fue la obtención de una amplia cantidad de reacciones, para comprobar la variedad de resultados que se puede obtener a partir de la misma metodología.

Esta metodología se propuso llegar a una fotografía ficción, en base a las técnicas de fotografía documental discutidas en el primer capítulo. También se tomaron en cuenta el diálogo con el fotografiado como una parte fundamental para el desarrollo del proyecto.

Cabe mencionar que las personas también tuvieron la facultad de opinar, consultar y dar sugerencias al fotógrafo en el momento de la realización y edición de las fotografías, lo que llevó a una representación compartida de las personas. Teniendo en cuenta esto, se pudo considerar al diálogo como una forma de tergiversación de resultados finales.

Todas las fotografías y su selección provinieron de preguntas y diálogos generados entre fotógrafo y la persona fotografiada. De esta forma, se pretendió asegurar una representación que vaya acorde a la percepción de la persona sobre sí misma.

2.2 DESARROLLO DE UNA METODOLOGÍA PARTICIPATIVA

Dentro de la parte práctica de la metodología, se llevó a cabo un proceso de cuatro pasos con cada voluntario. Dentro de cada uno de estos pasos los voluntarios tuvieron abierta facultad de opinión, esto significó que pudieron modificar libremente la manera en cómo se realizan las fotografías.

En primer lugar, se presentaron los objetivos del proyecto a cada una de las personas. Seguido a esto se les explicó que la primera parte de la metodología correspondía a que cavilen en nueve expresiones faciales que ellos consideren que los representan. Como un añadido a todas las personas se les explicó que también podían utilizar el cuerpo como parte de su expresión si esta lo requería. Posterior a esto se acordó en realizar una sesión fotográfica, de acuerdo a su disponibilidad de tiempo, en un estudio fotográfico de fondo blanco para eliminar cualquier ruido exterior que no sea perteneciente a la propia persona.

En el momento de iniciar la sesión de fotografías, todas las personas fueron informadas que el diálogo que se genere entre fotógrafo y fotografiado no será grabado, el único vestigio existente de ese diálogo son las fotografías

Considerando que las primeras personas en seleccionarse fueron amigos y familiares, las fotografías resultantes de este primer momento resultaron más cómodas para los retratados



Fig. 12. Alcocer A. (2016) Camilo, febrero 2015. [Fotografía]

Durante esta primera sesión de fotografías, se dialogó con las personas buscando una razón, por la cual escogieron cada una de esas expresiones. Como resultado de este diálogo algunas de las expresiones fueron mutando hasta convertirse en lo que se observan en las fotografías que se presentan.

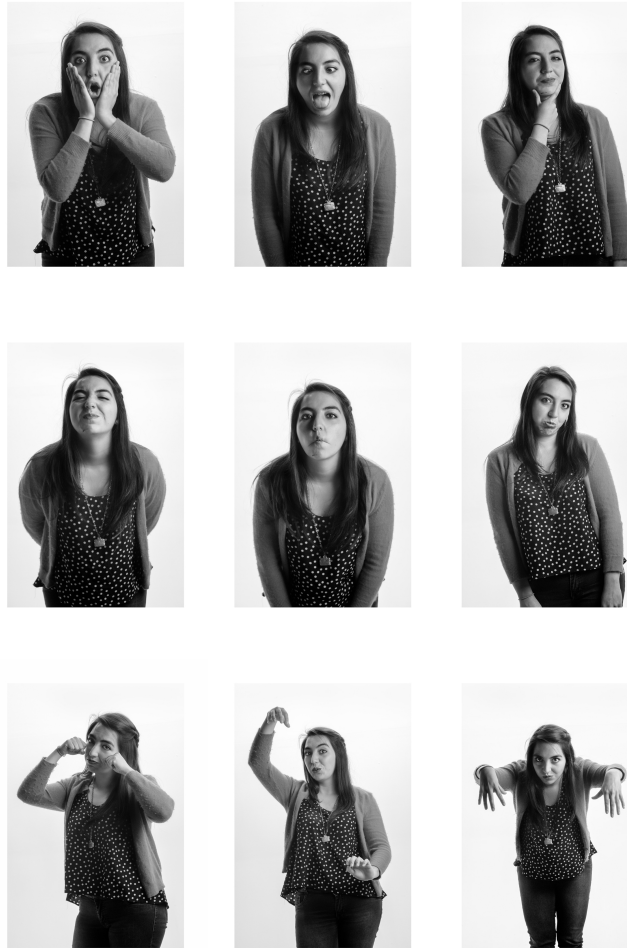


Fig. 13. Alcocer A. (2016) Paula, Mayo 2015. [Fotografía]

Fue en general complicado para cada una de las personas de grupo de amigos y familiares, buscar una expresión que la utilicen cotidianamente y repetirla, darle un sentido del por qué ellos son así. Pero al ser amigos y familiares y tomando en cuenta el grado de confianza que se tenía con ellos, terminó por facilitarse la tarea de encontrar la expresión que más se adecue a su personalidad.

Por otro lado, las personas desconocidas, se presentaron un poco más nerviosas, recelosas de demostrar frente a una cámara y un desconocido como ellas son en realidad.

Parte de lo que se presenta en las fotografías, también tiene que ver con esa incomodidad, que se genera a partir del enfrentamiento a un desconocido. El nerviosismo es presente en las primeras fotos, lentamente se va tornando en lo que realmente las personas quieren representar de sí mismas, en la medida en la que se iba avanzando en la sesión de fotos³.



Fig. 14. Alcocer A. (2016) Elizabeth, diciembre 2015. [Fotografía]

³ El tiempo promedio de sesión de fotos para las personas conocidas fue de aproximadamente dos horas. Para las personas desconocidas este tiempo se extendió hasta llegar hasta las tres horas.

Las fotografías fueron revisadas en el mismo momento de realizarlas, así tanto los amigos y familiares como los desconocidos tenían la opción de descartar las que ellos consideraran que no los representan, o caso contrario, seleccionar las fotografías en las que ellos se veían mejor representados.



Fig. 15. Alcocer A. (2016) Daniel, febrero 2015. [Fotografía]

Como segunda parte del proceso, se solicitó a las personas que pensarán en nueve objetos que ellos consideren que los representan, y se les pidió que los llevaran al estudio para realizar fotografías de los mismos.

Los objetos fueron fotografiados de la forma más neutral posible, en un fondo blanco, con la misma iluminación y condiciones para todos, además se utilizó película blanco y negro para que exista tanto un respaldo físico como una digital, posterior escaneo de los mismos.



Fig. 16. Alcocer A. (2016) Daniela, enero 2016. [Fotografía]

Todos los objetos fueron registrados con los dueños presentes, mientras se llevaba a cabo un diálogo en relación a los objetos. Su intención, su utilidad, su origen, fueron algunas de los temas que rondaron en relación a los objetos.



Fig. 17. Alcocer A. (2016) Daniela, enero 2016. [Fotografía]

En la medida en la que se fue dialogando con las personas muchas decidieron fotografiar más de un objeto, de esta forma convirtiendo varios objetos en un único conjunto. La petición original se tuvo que adaptar a los requerimientos de cada una de las personas. Es decir, existieron casos en los cuales la persona decidía que nueve objetos eran demasiados, y para ellos bastaba con una menor cantidad para representarse. En otros casos el número aumentaba, aunque según como transcurría el tiempo en el estudio, algunos decidieron no incluirlos dentro de la selección final.



Fig. 18. Alcocer A. (2016) Allen, febrero 2016. [Fotografía]

Como tercera parte de la metodología, se solicitó a las personas una visita guiada por nueve lugares que ellos consideren que los representan. Fueron ellos quienes determinaron el lugar exacto y el encuadre de la fotografía.



Fig. 19. Alcocer A. (2016) Stephany, noviembre 2015. [Fotografía]

Para cada una de estas visitas guiadas, se destinó diferente cantidad de tiempo, dependiendo de la lejanía de los lugares, de su accesibilidad, y de la disponibilidad de tiempo de cada una de las personas.

Cabe mencionar que se estimó que la mayoría de los lugares sean dentro del Distrito Metropolitano de Quito, aunque las personas tenían la libertad de escoger lugares que no pertenecieran a este sector. De igual forma, dependiendo de la lejanía del lugar, se destinaba una cantidad de tiempo a realizar las fotografías en acompañamiento de la persona.

Dentro del proceso de la realización del tercer paso, surgió la necesidad de visitar lugares que se encontraban en exteriores del país. Para solventar este problema se decidió no incluir estos lugares dentro de la selección de fotografías, por lo tanto, en lugar de ser nueve, como se había acordado en un inicio, los lugares quedaron incompletos. Como evidencia de la imposibilidad, por lo menos de momento, de visitar y fotografiar todos los lugares representativos de las personas.

2.3 DIÁLOGOS

Durante todo el proceso que conllevó la realización de los ejercicios, se mantuvo un diálogo permanente con los sujetos fotografiados. Esto fue de suma importancia, ya que en la medida en la que avanzaron las peticiones para realizar las diversas partes de la

metodología, el diálogo facilitó la confianza entre el fotógrafo y el fotografiado, abriendo paso a nuevas perspectivas de la realización de las imágenes.

Los diálogos que se llevaron a cabo durante cada uno de los ejercicios no fueron registrados en ningún medio, esto fue debido a que se intentó que las imágenes fotográficas sean las que representen el diálogo y los diferentes acuerdos a los que se llegaron durante su realización. Los diálogos que se mantuvieron, tuvieron relación directa, tanto con las fotografías como con los ejercicios.

2.4 PUESTA EN ESCENA

Como cuarto y último paso, se acordó una puesta en escena junto con las personas fotografiadas. Esta representación fue el resultado de los diálogos y del análisis conjunto de las fotografías resultantes de los ejercicios anteriores.

Se solicitó a las personas seleccionar en base a los ejercicios realizados anteriormente, una expresión, un objeto y un lugar que ellos consideren que los representan. Posteriormente se visitó el lugar y se realizaron los ajustes técnicos necesarios para que se demuestre en una sola fotografía la autoconcepción de la persona.



Fig. 20. Alcocer A. (2016) Gireth, enero 2016. [Fotografía]

La persona tenía que interactuar con el objeto tal y como si no existiera un fotógrafo en ese instante. De esta forma se intentaba capturar una imagen que resumiera los pasos anteriores y representara a esa persona.

El conjunto final de las fotografías fueron presentadas a cada una de las personas, y en conjunto con el fotógrafo se llevó a cabo el último diálogo, en el cual las personas determinaron si cada uno de estos conjuntos de imágenes, los representaba de la mejor forma, en un determinado punto de su vida.

CAPÍTULO III

3.1 EXPOSICIÓN

Las fotografías obtenidas mediante la metodología fueron llevadas a una exposición presentada en la galería El Container de El Pobre Diablo titulada *En un punto de sus vidas*. La exposición fue inaugurada el día 3 de mayo de 2016 y permaneció abierta hasta el 14 de mayo de 2016.



Fig. 21 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]

3.2 MONTAJE

Las fotografías fueron enmarcadas a mano, para esto se utilizaron dos vidrios del tamaño de cada imagen, los cuales fueron unidos mediante marcos hechos de metal.



Fig. 21 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]

Cada fotografiado contó con una instalación que a su vez se dividía en tres instalaciones más pequeñas y una fotografía enmarcada con marco negro (Ver Fig. 22).



Fig. 22 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]

La primera parte de la instalación constó de los nueve retratos de las personas. Se determinó el tamaño de acuerdo a la cantidad de imágenes que cabían en una hoja fotográfica de 20x30cm. Así también, se decidió que fueran pequeñas para que tengan relación de la fotografía de retrato como objeto personal, similar a la fotografía de tamaño carné. Este montaje fue el mismo para las nueve personas.



Fig. 22 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]

La segunda parte de la instalación constó de los objetos que las personas decidieron que fueran fotografiados. Debido a que no todas las personas fotografiaron la misma cantidad de objetos, el montaje varió de persona a persona. El tamaño de las fotografías vino determinado por el tamaño de los objetos, es decir la fotografía intenta simular el tamaño real de los objetos.



Fig. 23 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]

La tercera parte de la instalación constó de los lugares que las personas decidieron que fueran fotografiados. Debido a que no todas las personas escogieron la misma cantidad de lugares, el montaje varió en su distribución, mas no en el tamaño de las fotografías. Todos los lugares fueron impresos por dos en tamaño postal (10x15cm), ambas fueron dispuestas en un mismo par de vidrios, una de frente y una de espaldas. En la fotografía que se encuentra de espaldas, se solicitó a las personas que escribieran el porqué ese lugar era importante para ellos. No se especificó ningún formato de escritura.



Fig. 24 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]

Finalmente la última parte de la instalación constaba de una fotografía enmarcada en marco negro, esta fotografía suponía la resolución de toda la metodología y por ello se decidió resaltarla mediante el uso del marco.



Fig. 25 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]

La distribución de las obras vino dada tanto por el espacio como por las categorías de la metodología. Es decir, en la sala que se encuentra aledaña al bar El Pobre Diablo, se ubicaron las instalaciones de las personas conocidas junto con el texto de sala, en la sala del medio, se ubicó la instalación de una sola persona, debido al amplio tamaño de sus fotografías y en la sala restante a las demás personas desconocidas.



Fig. 25 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]



Fig. 25 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]



Fig. 25 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]



Fig. 25 Alcocer A. (2016) Registro de exposición, mayo 2016. [Fotografía]

CAPÍTULO IV

4.1 CONCLUSIONES

Las fotografías resultantes de cada uno de los procesos funcionan, como se expresó en el primer capítulo, de forma ambigua, tanto como objeto como documento. Lo que se intentó fue generar una autoconciencia en las personas de un estado actual de su vida. Estamos conscientes de que este estado puede variar, pero los pasos de la metodología no, por lo cual lo que realmente es relevante es el grado de identificación que estas personas obtuvieron con las fotografías

En sí, toda la exposición fotográfica aspiró a ser un gran documento de las personas involucradas en el mismo. En esta exposición los visitantes pudieron cuestionarse si las imágenes en realidad representan a dichas personas o tan solo son representaciones subjetivadas por el fotógrafo.

Esta metodología nos deja con algunas preguntas sin resolver, como por ejemplo: ¿Una exposición puede ser considerada un documento? ¿Qué pasará con las personas si se ven sometidas a la misma metodología después de un tiempo?, ¿habrán grandes cambios en las mismas? ¿Cómo será su reacción ante las fotografías si las observan al cabo de un tiempo? ¿Las expresiones, lugares, objetos, hubiesen sido diferentes si se hubiese escogido un medio diferente al de la fotografía?

Se podría decir que las fotografías obtenidas a partir de la metodología, funcionan tanto como fotografía documental como fotografía ficción. Es decir, fueron el resultado de la documentación sistematizada y constante de las personas, e intentan cumplir con las premisas de la fotografía documental (un registro sin alteraciones que encubre la presencia del fotógrafo), pero a su vez, hay que tomar en cuenta, que las fotografías son resultados de peticiones específicas, a las cuales las personas no son sometidas comúnmente. De igual forma, los diálogos y la socialización de las fotografías pudo funcionar como un método de alteración de los comportamientos de las personas y por consecuencia esto se traduciría a una alteración de las fotografías. Es por eso que las fotografías resultantes incurren tanto en el terreno de lo documental como en la ficción, por un lado funcionan como documentos de un determinado punto de las vidas de las personas, pero a su vez entran en el campo de la ficción, al tratarse de puestas en escena y solicitudes, que no se dan de forma común.

También cabe mencionar que las fotografías no entrarían en el campo de la docuficción, esto es debido a que en ningún momento se añade elementos ficticios a las mismas, sino que la ficción viene dada por los cambios de comportamiento debido a la autoconciencia. Así mismo las puestas en escena no contienen elementos ficcionales más allá de lo que las propias personas deciden presentar de ellas mismas.

Algunos de los resultados concretos que arrojaron las fotografías, tienen que ver con la dificultad de las personas para definirse a sí mismas con un conjunto de factores. Es decir, para cada persona varía el grado de complejidad con el cual se enfrentó en cada uno de

los cuatro pasos. Ya sea enfrentarse a asimilar sus propias expresiones, o los objetos que le acompañan en un cotidiano para darse sentido a sí mismos, o bien en los lugares que escogerían.

La dificultad en el paso de las expresiones, radicó en el hecho de que muchas de las cosas que realizamos día a día no las tomamos en cuenta, hasta que alguien nos pregunta acerca de eso. Para las personas cuya dificultad radicó en este paso⁴, fue un proceso lento y de paciencia dialogar hasta encontrar expresiones con las cuales ellos se sintieran a gusto, y estuviesen dispuestos a que se presenten a un público. El retrato fotográfico funcionó como un medio de autoconciencia, y las personas se preguntaban a sí mismas, si en realidad lo que estaban viendo era a ellas mismas. Así, una vez que se dialogaba en relación a los retratos, muchas de las personas optaron por cambiar las expresiones o por aumentar otras que no se encontraban antes.

Por otro lado, para las personas cuya dificultad fueron los objetos, fue lo complejo de escoger entre objetos cosas que ellos creen que son importantes, valederas de mostrar en público, algo que resalte de su vida. Muchos de los objetos no son cosas extravagantes, son objetos simples y sencillos que cualquiera podría poseer en algún momento de su vida, pero para ellos son relevantes, porque aportan o han aportado a forjar su pensamiento, personalidad, etc. Vemos las cosas más comunes fotografiadas, se trata de objetos de un cotidiano que son resaltados para pertenecer a una exposición y formar parte de un archivo como fotografías-documentos.

⁴ En este paso se solicitó a las personas que pensarán en nueve expresiones que ellos consideren que los representan. Estas expresiones fueron realizadas frente a la cámara y dialogadas durante el proceso de fotografiarlas.

En el caso de los lugares, la dificultad en muchos de los casos residió en la ubicación, había lugares en los cuales no fue posible realizar las respectivas fotografías, debido a sus ubicaciones y las complicaciones que surgían para llegar a esos lugares. Por ejemplo, hay personas que escogieron sitios fuera del país, debido a que en esta ubicación vivieron parte de su vida.

La fotografía final, representó una dificultad mayor, porque en el lugar y con todo preparado para realizar la imagen, las personas cambiaban de actitud en relación al objeto y al lugar, y se daban cuenta de que la expresión que escogieron al inicio no tenía relación con el lugar y el objeto que escogieron.

BIBLIOGRAFÍA

- Almela, M. (2000). Puestas en escena fin de siglo. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. (9), 119-153.
- Almena, C. C. (2009). Ficción y fotografía en el siglo XIX. Tres usos de la ficción en la fotografía decimonónica. *IV Congreso Internacional de Historia de la Fotografía* (págs. 1-15). Zarautz: Photomuseum.
- Amador Carretero, P. (2004). La imagen fotográfica y su lectura. *Segundas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología (2º, 2003, Getafe, Madrid)* (págs. 225-239). Madrid: Editorial Archiviana.
- Bal, M. (2004). El esencialismo y el objeto de los estudios visuales. *Estudios Visuales No.2*.
- Baltz, L. (1995). *The Passionate Conflict Between Representation et Presentation*. Essen: Museum Folkwang Essen.
- Barthes, R. (1989). *Cámara Lucida: nota sobre fotografía*. España: Paidós Iberica S.A.
- Batchen, G. (2004). *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. España: Gustavo Gili.
- Baudrillard, J. (2004). Por qué la ilusión no se opone a la realidad. *Revistas Científicas Complutenses*, 193-202.
- Berger, J. (2006). *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: GG mínima.
- Berger, J. (2010). *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bravo, L. (2009). De la ficción como realidad a la realidad como ficción: un recorrido fotográfico desde los ochenta hasta hoy. En J. C. Juan Antonio Ramírez, *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (págs. 217-236). Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Cartier-Bresson, H. (1982). *L'Imaginaire d'après nature*. Chandeigne.
- Castellote, A. (2001). *La subversión de la realidad*. Madrid: Ministerio de cultura, educación y deporte.
- Cuisenier, J. (1989). El rito (Le rite Piège à pensée ou piège pour la pensée). *Anales de la Fundación Joaquín Costa* , 23-40.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico*. Buenos Aires: La Marca.
- Escalona, A. V. (2011). El ensayo fotográfico, otra manera de narrar. *Quórum Académico* , 301-314.
- Evans, W. (1971). Interview with Walker Evans. *Art in America* .
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas, Fotografía y Verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. España: Gustavo Gili.
- Gilden, B. (2011). *Magnum Contact Sheets*. Estados Unidos: Thames & Hudson, Limited.
- Goffman, E. (1959). *esentación de la persona en la vida cotidiana* . Buenos Aires : Amorrortu .

- Goffman, E. (1959). *Presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Hollier, D. (1991). Préface. *Documents* , VIII.
- Jeff Wall, T. d. (2009). *Jeff Wall: the complete edition*. Francia: Phaidon.
- Jiménez, N. P. (2008). De la fotografía documental al documento digital . *ZER* , 179-196.
- Koudelka, J. (2011). *Gitanos*. Lunwerg.
- López, A. M. (2008). La representación de las emociones en el retrato fotográfico. *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Barcelona: Congreso Internacional Imagen Apariencia.
- Lugon, O. (2016). *El estilo documental, de August Sander a Walker Evans, 1920-1945*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Nancy, J.-L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Newhall, B. (2001). *Historia de la fotografía*. España: Gustavo Gili.
- Ortiz Villeta, Á. (2004). En el estudio fotógrafo: Puesta en escena e identidad. *Actas del I Congreso Internacional de Teoría y Técnica de los Medios Audiovisuales* (págs. 260-276). Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume.
- Otavalo, L. L. (2001). Los rituales de la cotidianidad. *Revista Yachaikuna* .
- Perez, O. (2009). Gestionar la Esperanza. En F. h. Cores, *Pequeños demonios y otros ensayos históricos y sociopolíticos* (pág. 163). Montevideo: Ediciones Trilce.

- Real Academia Española. (2012). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 13 de Marzo de 2015, de Real Academia Española: <http://lema.rae.es/drae/?val=cotidiano>
- Ribalta, J. (2004). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rubio, J. M. (2012). Docuficción, verdad y mentira. *Cuadernos de Aleph* , 186-189.
- Rubio, J. M. (2014). Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua. *Castilla: Estudios de Literatura* , 26-38.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Torres, J. (2012). *Sophie Calle, Historias de Pared*. Recuperado el 25 de Mayo de 2016, de Banco de la República. Actividad Cultural: <http://www.banrepcultural.org/sophie-calle/historias-de-pared>
- Troya, M. F. (2009). Del documento fotografico a la fotografia documental. *Procesos. Revista Ecuatoriana de historia.* , 121-131.
- Vargas, G. M. (2015). *De la antropometría al kitsch: genealogía de la identidad latinoamericana en distintas prácticas fotográficas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Villa, J. F. (2003). *Estética fotográfica*. España: Gustavo Gili.
- Wall, J. (2007). *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: GG mínima.